

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
FACULTAD DE FILOSOFÍA, HISTORIA Y LETRAS
Doctorado en Letras

MARCEL SCHWOB – JORGE LUIS BORGES
MARGINALIDAD Y TRASCENDENCIA

Tesis de Doctorado

Tesista: Profesora Berta Kleingut de Abner

Director: Dr. Juan Mariel Erostarbe

Año 2002

San Juan - ARGENTINA



ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	2
PRIMERA PARTE	
Marcel Schwob, un Precursor Olvidado	13
Capítulo 1. Su Concepto de Marginalidad	14
Capítulo 2. La Literatura y la Vida	22
2.1 Historia y Ficción	29
2.2 Terror y Piedad	42
2.3 La Cuestión del Género	51
Capítulo 3. Schwob y su Condición Judía	56
3.1 El Parecido y la Diferencia	57
3.2 La Estirpe de Schwob	61
Capítulo 4. Vidas Imaginarias	86
4.1 Estructura	87
4.2 Retórica	94
4.3 “ <i>Los Señores Burke y Hare, Asesinos</i> ”	105
SEGUNDA PARTE	
Jorge Luis Borges, El Mismo, El Otro	116
Capítulo 1. Borges y la Cultura Judía	117
1.1 En Europa	118
1.1.1 El Maestro Español del joven Borges	120
1.1.2. El linaje de Borges	128
1.2 Regreso del Hijo Pródigo	132
1.3 El Jasidismo y la Cábala en el imaginario borgeano	138
1.4 Marginalidad en Borges	171
Capítulo 2. Historia Universal de la Infamia	182
2.1 Afinidades Electivas	183
2.2 Estructura	190
2.3 Retórica	200
2.4 “ <i>El Proveedor de Iniquidades Monk Eastman</i> ”	216
CONCLUSIÓN	230
BIBLIOGRAFÍA	237

*“Al puño le falta la caricia; le
falta, igualmente, la pluma. La pluma entreabre la mano”.*

Emmanuel Lévinas



“De lo real a lo posible, hay la distancia de un nombre”.

Remy de Gourmont

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR



INTRODUCCIÓN

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

En el presente trabajo me propongo rescatar la figura del escritor francés Marcel Schwob, autor simbolista finisecular, prematuramente desaparecido, quien no sólo logró a través de su breve existencia una producción narrativa y ensayística de significativa calidad estética y agudeza crítica, sino que ^{se} constituyó, ^{en} por su visión anticipadora, un hombre destinado a una apreciación que —más allá de la valoración positiva de sus contemporáneos— se proyectara al porvenir, con la distancia temporal adecuada como para discernir la novedad de su palabra.

Pero la lectura que propongo de Marcel Schwob está más específicamente dirigida al encuentro que se produce —por profundas afinidades— entre el autor francés y el escritor argentino Jorge Luis Borges, no en la dimensión biográfica empírica, pues cuando Schwob murió Borges era un niño todavía ajeno a la cuestión de la escritura, sino en el plano de la trama transtextual. Como cada autor crea a sus precursores —según el célebre ensayo del escritor argentino—¹, es Borges quien —indirectamente— convoca la necesaria presencia de Schwob a fin de brindar una perspectiva crítica comparatista no desarrollada en las investigaciones acerca de nuestro escritor.

Ambos compartieron una idea acerca de la literatura, del valor del verbo poético como duplicación de la Creación del mundo y, en consecuencia, coincidieron también sobre el fluir ininterrumpido del texto literario en tanto palabra heredada. Sobre todo quiero centrarme en el tratamiento de dos obras narrativas: **Vidas Imaginarias**², de Marcel Schwob e **Historia Universal de la Infamia**³, de Jorge Luis Borges; sin excluir la consideración de la producción contextual literaria de cada uno de los dos autores, desde la perspectiva temática pertinente. No incluyo dentro de mi estudio las obras en colaboración ni las traducciones realizadas por ambos autores, área que demandaría un desarrollo y tratamiento específico desde otra perspectiva.

A través de este acotado corpus, intento indagar el sentido de “vida imaginaria” como núcleo global significativo de la poética schwobiana, basada en la dialéctica del desdoblamiento o duplicación, que rige —en tanto principio conductor— la composición

¹ Jorge Luis Borges, “*Kafka y sus precursores*”, en *Otras Inquisiciones* (1952). *Obras Completas I*. Buenos Aires. Emecé. 1989. p. 710.

² Marcel Schwob. *Le Roi au Masque d'Or. Vies Imaginaires. La Croisade des Enfants*. Paris. Union Générale d'Éditions. 1979. En el desarrollo del presente trabajo utilizaré los volúmenes de Schwob publicados en francés, a través de la editorial mencionada. Las citas remitirán a dicha edición.

³ Jorge Luis Borges. *Historia Universal de la Infamia*, en *Obras Completas I*. Buenos Aires. Emecé. 1989. La edición mencionada será utilizada en el desarrollo ulterior de la presente Tesis para citas y referencias.

de los relatos de Schwob, así como analizar el vínculo paradigmático de proyección que se establece con la narrativa ficcional de Borges.

El corpus seleccionado responde a mi convicción de que en los relatos mencionados del autor francés culmina, con madurez plena, un principio fecundo que ilumina retrospectivamente la producción del escritor simbolista, teniendo en cuenta que el volumen examinado es —junto con **La Cruzada de los Niños**⁴— su última creación. Mientras que con **Historia Universal de la Infamia** Borges da el paso inicial hacia la narrativa de ficción, desde la lírica y el ensayo.

Asimismo, existe una relación estructural y semántica entre ambas obras pero, sobre todo, ellas pueden constituir plasmaciones paradigmáticas en la creación literaria de cada uno de los autores; es decir, núcleos irradiadores que permiten una lectura recíproca, marcada por una mayor amplitud comprensiva de las producciones literarias respectivas.

Debo consignar, además, que Marcel Schwob es un creador poco difundido, pese a su reconocida calidad literaria, testimoniada a través de voces de autoridad no sólo de su época⁵, aunque actualmente circunscriptas a estrechos ámbitos académicos. No circulan en el mercado editorial publicaciones críticas sobre su producción. Queda como hito el antiguo y digno estudio de Pierre Champion: **Marcel Schwob et son Temps** (1927)⁶; a él se agrega el más próximo: **Marcel Schwob: Faussaire de la Nature** (1969), de George Trembley⁷. Tampoco han trascendido trabajos referidos a la incidencia del autor y su poética en el ámbito de la literatura argentina.

⁴ **La Cruzada de los Niños. La Croisade des Enfants**. 1896. Op. cit. pp. 287 – 313.

⁵ Anatole France escribió en 1882: “*Marcel Schwob, que es un filósofo y un artista, es también un erudito. No siempre es fácil reconocer el origen de su inspiración, tanto conoce él el camino de las fuentes infrecuentes [...] Y la seguridad de sus informaciones sólo se iguala al arte con el cual las ‘pone en acción’*”. Citado por Hubert Juin en su “*Préface*”, ensayo que encabeza el volumen **Le Livre de Monelle – Spicilège. L’Etoile de Bois. II Libro della Mia Memoria**. Paris. Union Générale d’Editions. 1979. p. 12. Léon Daudet fue uno de sus amigos más leales, a pesar de su franco antisemitismo. En una de sus obras acérrimas declara —no obstante: “*Historia, lingüística, poesía, prosa, astrología, química, crítica, inglés, alemán, griego, latín, italiano, español, hebreo, Schwob animaba, agitaba, ordenaba, reconstituía, asociaba todos estos conocimientos, en su inmensa y precisa fantasía. [...]*”. Citado por Hubert Juin. Op. cit. p. 18. Oscar Wilde le dedicó el poema “La Esfinge”; Paul Valéry, su ensayo “Leonardo da Vinci”; Alfred Jarry, su farsa **Ubu Roi**. Actualmente, Schwob figura en P. Brunel et al. **Histoire de la Littérature Française**. Paris. Bordas. 1977. P. Brunel (Ed.). **Dictionnaire des Mythes Littéraires**. Éditions du Rocher. 1988. (No se menciona lugar de edición). **Dictionnaire des Littératures de langue Française XIX^e siècle**. Paris. Albin Michel. 1998.

⁶ Pierre Champion. **Marcel Schwob et son Temps**. Paris. Bernard Grasset Editeur. 1927.

⁷ George Trembley. **Marcel Schwob Faussaire de la Nature**. Genève-Paris. Librairie Droz. 1969.

El tratamiento discursivo que propongo parte de una caracterización de la pertenencia cultural del autor y se enmarca dentro de las actuales teorizaciones semiológicas de la literatura, con énfasis en el abordaje hermenéutico de las obras francesa y argentina, desde la dialéctica del desdoblamiento. Dicho abordaje se desarrollará a través de la consideración de los textos en sus dimensiones composicional, temática, elocutiva, teniendo en cuenta su pertinente contextualización cultural. Seguirá a continuación un planteo relacional: el abordaje de **Historia Universal de la Infamia**, encarando el análisis según los criterios ya enunciados, con especial hincapié en la visión comparatista Borges – Schwob.

Sobre la base, pues, de la Literatura Comparada, recurriré a la apoyatura conceptual de Mijail Bajtin, en relación con la problemática global del dialogismo; sus obras claves: **La Poétique de Dostoievski** y **L'Oeuvre de François Rabelais**⁸ contribuirán a la fundamentación de la relación dinámica entre el discurso del otro y el discurso del autor, planteando un diálogo de estilos con base en la heterología externa –entre la obra y otros estilos de la época– y la heterología interna –referida al entrecruzamiento dialógico dentro de la obra–. Desde **Palimpsestes** de Gérard Genette consolido el enfoque sobre la transtextualidad, y la indagación narratológica estará inspirada por el sistema del mismo Gérard Genette en **Figures III**⁹. En cuanto a la perspectiva elocutiva, utilizaré los estudios de retórica clásica, en la línea de Heinrich Lausberg y Henri Morier¹⁰.

Mijail Bajtin vincula la posición estilística con dimensiones de la antropología y la cultura. En el presente trabajo propongo interpretar una análoga transcendencia.

Desde los textos de Baudelaire –heredero y transgresor de la concepción romántica–, se presenta el dualismo como la condición inherente al arte. En la obra artística –y, asimismo, en el hombre– existe una contradicción esencial. Su naturaleza conjuga lo inferior y lo superior, lo diabólico y lo divino, lo real y lo ideal. Marcado por la cualidad necesaria de “caída”, el arte ya no se concibe –como ocurría en el romanticismo– en calidad de esfuerzo tendiente a recuperar una perfección originaria, sino en tanto propuesta de esa perfección. Así, lo absoluto habría nacido desde la perspectiva de la imperfec-

⁸ Mijail Bajtin. **La Poétique de Dostoievski**. Paris. Éd. du Seuil. 1970. **L'oeuvre de François Rabelais**. Paris. Gallimard. 1970.

⁹ Gérard Genette. **Figures III**. Paris. Seuil. 1972. **Palimpsestes**. Paris. Seuil. 1982.

¹⁰ Heinrich Lausberg. **Manual de Retórica Literaria** I, II y III. Madrid. Gredos. 1966. Henri Morier. **Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique**. Paris. PUF. 1981.

ción, de la dualidad humana. Se trata de una vasta metáfora de carácter teológico, planteada por Baudelaire en su ensayo *"La esencia de la risa"*¹¹. En términos sucintos, es desde la "caída" como se construye el planteo de perfección. Este punto de vista invierte el tratamiento habitual del tema: la dualidad provoca la idea de unidad.

A partir de este dualismo —que según Baudelaire, se plasma de modo extremo en el arte cómico—, el poeta concebirá un arte paradójico propio de la modernidad¹². Enlazadas con la concepción de "vida moderna" baudeleriana se hallan las cualidades de lo fugitivo, transitorio, contingente. Y esta impronta dual se constituirá en carácter crucial del discurso de la modernidad a través de la figura emblemática de la ciudad y de su habitante, el paseante urbano¹³, como imagen de su dualismo —desconocimiento de sí mismo y conciencia de la otredad—: a la vez, el que (se) observa y es observado.

*"Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un goce inmenso elegir un domicilio en la multitud, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito. Estar 'fuera de sí' y sin embargo sentirse en todas partes 'en casa'; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo... el observador es un príncipe que goza en todas partes de su incógnito... así el enamorado de la vida universal entra en la multitud como en un depósito inmenso de electricidad. También se lo puede comparar con un espejo tan inmenso como esta multitud; como un caleidoscopio dotado de conciencia, que con cada uno de sus movimientos representa la vida múltiple y la gracia móvil de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable respecto del no yo, quien a cada instante lo da y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva".*¹⁴

El artista-paseante de la *polis* se va configurando en dirección a los otros, a cada otro. Y esta construcción muestra analogía con la mirada del yo reflejado en el espejo de los demás y con la condición irónica, dual, del artista, con su conciencia simultánea de infe-

¹¹ *"De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques"*, en *Écrits sur l'art*. París. Librairie Générale Française. 1996. pp. 281 – 303.

¹² *"Le peintre de la vie moderne"*, op. cit. pp. 503 – 552.

¹³ Sobre el paseante solitario en la ciudad, ver el poema en prosa de Charles Baudelaire *"Las Muchedumbres"* (*Les Foules*) en *Le spleen de Paris*, 1869; versión bilingüe en *Poetas Franceses Contemporáneos*. Buenos Aires. Fausto. 1974. p. 28.

¹⁴ Charles Baudelaire, *"Le peintre de la vie moderne"*, op. cit. pp. 513 – 514. Las traducciones son mías. El subrayado también.

rioridad y superioridad, frente al punto de vista del otro. Se opera así una apertura hacia el misterio, hacia aquello que no puede ser aferrado.

Baudelaire expone y oculta simultáneamente la fragmentación del hombre moderno, representando la condición de “otredad”: la capacidad del artista moderno para el desdoblamiento —ser él mismo y otro— crea el concepto moderno de unidad. Hallamos esta condición, propia del creador de la modernidad, en la estética de Marcel Schwob, y en su concepto de dualidad. Dicho personaje irónico, paradójicamente, logra mediante la ironía trascender el dualismo pero no a través de una síntesis del yo, sino por la visión de una totalidad creada en el yo plenamente irónico, al demostrar las limitaciones del yo y al reformular su vinculación con los otros.

De la doble naturaleza del artista surge su también doble actividad en tanto creador de arte y crítico o teórico del arte, caracterizado por la autoconciencia. El artista ejerce la facultad analítica que —de acuerdo con Baudelaire, inspirado en Poe— forma parte de su capacidad imaginativa¹⁵.

La necesaria coexistencia de dos elementos en tensión, da así lugar al conflicto el que, a su vez, implica lo absoluto desde la imperfección: desde el hombre “caído”, a partir de la grandeza humana que permite concebir el ideal y la miseria humana que muestra la lejanía respecto del ideal. De este modo, la “caída” produce la posibilidad de redención. La imperfección lleva hacia la plegaria. Se revierte, pues, el punto de partida tradicional atribuyendo vigor purificador al elemento negativo de la condición humana. Trascender la dualidad significa apoyarse en ella. Cuando Schwob dice —citando a Baudelaire— *“Hipócrita lector —mi semejante— mi hermano”*¹⁶ alude a la condición de esencial dualidad —artística y humana—. El vocablo proviene del griego *hypocrités*, que significa actor, el que representa un rol teatral, el que finge ser otro. Vivir y verse vivir, desempeñar papeles diversos en la cotidianeidad, adecuarse a determinadas circunstancias para elegir cómo actuar, involucra una capacidad de desdoblamiento análoga a la

¹⁵ Ejemplo paradigmático de esta concepción del artista es el cuento “La carta robada” de Edgar Allan Poe, donde no sólo se describe la figura del investigador Dupin como una conjunción del poeta y el matemático, sino que se encarna dicha perspectiva en la trama. Edgar Allan Poe, *Narraciones Completas I*. Méjico. Aguilar. 1980. p. 83.

¹⁶ Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal*. París. Garnier. 1957. En el poema “Au lecteur” (“Al lector”), pp. 5 – 6, el poeta se refiere al hastío como monstruo maligno en su máxima expresión y comparte con su lector su personal vivencia —a modo de provocación y de búsqueda de encuentro—: “Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, —Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère!” (“Tú lo conoces, lector, a ese monstruo delicado —Hipócrita lector, —mi semejante, —mi hermano!”).

del actor y a la del artista, quien asume “papeles” de escritor y personaje así como de lector y crítico.

*“El más elevado placer del lector, como del escritor, es un placer de hipócrita. Cuando yo era niño, me encerraba en el granero para leer un viaje al Polo Norte comiendo un trozo de pan seco mojado en un vaso de agua. Probablemente había desayunado bien. Pero me figuraba participar mejor de la miseria de mis héroes”.*¹⁷

Merced a su índole paradójica basada en este concepto de dualidad, puede asimismo el artista exceder su yo para encontrarse con el otro y reconocer la diferencia. El sujeto irónico es, pues, consciente de la distancia existente entre él y el mundo, así como entre ficción y realidad. ¿Cuál será, entonces, la función del artista? Ir más allá de la dualidad, sin eliminarla; plasmar la diversidad humana y la interacción necesaria entre yo y el otro.

El poeta interpreta la historia siempre reactualizada de Prometeo y su desafío a los dioses, en el sentido de su creación de una *mimesis* del mundo real, donde reina la metáfora, la analogía, que restaura una armonía a partir del caos.¹⁸

En su estudio sobre la ilusión, Clément Rosset manifiesta que si se excluyen la muerte, la locura o la represión inconsciente, existe una posibilidad menos cruenta de supresión de lo real¹⁹. Merced a un acto voluntario frente a la realidad, es posible elegir una posición intermedia: ni rechazo ni admisión. No se niega aquello que se muestra, pero se mantiene el punto de vista personal, y la persistencia en la conducta propia. Existen en el Yo, simultáneamente, la perspectiva presente y la anterior. Se trata de una “percepción inútil”, que parece constituir un aspecto básico de la ilusión, considerada así un

¹⁷ “Le plus haut plaisir du lecteur, comme de l'écrivain, est un plaisir d'hypocrite. Quand j'étais enfant, je m'enfermais au grenier pour lire un voyage au Pôle Nord, en mangeant un morceau de pain sec trempé dans un verre d'eau. Probablement j'avais bien déjeuné. Mais je me figurais mieux prendre part à la misère de mes héros”. Marcel Schwob, “Robinson, Barbe-Bleue et Aladdin”, *Il Libro della mia Memoria*, en *Le Livre de Monelle/Spicilège/L'étoile de bois/Il Libro della mia Memoria*. Paris. Union Générale D'Éditions. 1979. p. 310.

¹⁸ La figura mitológica de Prometeo –misteriosa en su grandeza– ha sido interpretada como una mezcla del Arcángel rebelde y el Adán castigado por su transgresión. Pero implica simultáneamente la aspiración a lo divino, al dominio del mundo del espíritu –como lo simboliza el fuego que roba a los dioses para entregarlo a los hombres–. En tanto manifestación simbólica de la libertad humana –nunca vencedora pero jamás derrotada– se enlaza con la figura del artista creador y del amor hacia su criatura. González Porto-Bompiani. *Diccionario Literario*. Barcelona. Montaner y Simón. XI. 1967 – 1968.

¹⁹ Clément Rosset, *Le Réel et son Double*. Paris. Gallimard. 1984. “Avant-Propos”.

enceguecimiento merced al cual la percepción del individuo ilusionado está **escindida en dos**²⁰: la ilusión surge no de lo que se ve, sino de lo que el individuo percibe en aquello que ve. El ilusionado transforma el hecho único que él advierte, en dos hechos que no coinciden. Existe, pues, una ligazón profunda entre la ilusión y la duplicación. Pareciera que la estructura fundamental de la ilusión es análoga a la estructura paradójal del doble. ¿En qué sentido es paradójal? En que la concepción del doble descansa sobre la aparente contradicción de ser simultáneamente él mismo y otro.

La cuestión del doble —que aparece en la literatura a través de variaciones temáticas, estructurales y retóricas— surge de la más amplia base constituida por la ilusión, ya sea ésta de carácter oracular, vinculada con la antigua tragedia y sus derivaciones —concerniente a la duplicación del acontecimiento—, o de índole metafísica —relacionada con los sistemas filosóficos de vertiente idealista—.

Respecto de la ilusión oracular, enlazada con el acontecimiento, su doble —el hecho—, ocurre tal como había sido anunciado, no obstante —paradójicamente— esta concreción de lo predicho, decepciona la expectativa de aquél involucrado en la espera. Ha tenido lugar el hecho profetizado, pero este suceso —por una sutil diferencia— es “otro”. El acontecimiento asume la forma de destino, y ocurrirá que —por querer eludirlo— se desembocará más directamente en él. Se sigue así la estructura del mito de Edipo. Precisamente, el gesto de eludir coincide con el acto nefasto. En realidad, el oráculo no prevé algo muy diferente del movimiento de esquivar. Esta falla constituye una deficiencia conocida, la *hamartía* propia de la naturaleza humana, incapacitada para pensar en todo de modo simultáneo.

Pero la sensación de ser engañado —vinculada con la falla humana— significa un engaño de otra índole. Frente a la inexistencia del destino —concepto no comprobable—, tampoco hay, en realidad, engaño. Si el hecho causó sorpresa respecto de la expectativa, el engaño —o la ilusión— deberá hallarse del lado de quien espera. Quizá hubo una idea del involucrado que previó el hecho de un modo diferente del de su ocurrencia efectiva.

Resulta curioso que entre los tres ejemplos seleccionados por el autor para ilustrar esta sorpresa originada por el oráculo, uno se refiere al cuento árabe que él ha tomado de un relato insertado por Jacques Deval en su pieza **Esta tarde en Samarcanda**. Pues se

²⁰ Ibid. Los subrayados son míos.

trata, precisamente, de un relato recreado cuya estructura y atmósfera se hallará reiteradamente en los textos de Borges²¹.

El héroe recibe el cumplimiento de la profecía a través del mismo acto mediante el cual intentó eludirlo. ¿Cuál es el hecho que él esperaba y ha sido desplazado de manera “oblicua”? La ambigüedad propia del verbo oracular o profético promueve juegos de significación en los relatos literarios²². Lo que se debe comprender es dónde reside la ambigüedad: no se trata del desdoblamiento de una palabra en dos sentidos, sino de la superposición de los dos sentidos, que –vistos retrospectivamente– recién se reconocen como dos sólo en apariencia, siendo en realidad uno. Existe una no coincidencia, un desplazamiento, una descolocación de la perspectiva del destinatario del oráculo respecto de su concreción. Edipo dice

“[...] Pues yo procuraré indagarlos desde su origen [los acontecimientos que permanecen ocultos],[...] por mí mismo disiparé las tinieblas que envuelven este crimen”.²³

Lo que se traduce por “disiparé las tinieblas” es el verbo griego *phano*, que significa “mostraré” y –a la vez– “apareceré”; es decir, dará a conocer al criminal y apareceré yo como criminal. La misma palabra dice dos ideas. Pero Edipo –y los demás personajes– oyen una sola aseveración. El espectador-lector, en cambio, es consciente de la ambigüedad que pende, amenazante, sobre la suerte del héroe. Rosset afirma que se trata de una tragedia de la coincidencia y no de la ambigüedad; pero en mi opinión, se presenta una coincidencia de contrarios y, por lo tanto, una unidad paradójica, hecha, precisamente, de ambigüedad. También afirma Rosset que la tragedia de Sófocles se encamina implacablemente “*hacia lo único, que elimina, escena tras escena, la ilusión de una duplicación posible*”²⁴. Debo limitar el alcance de este argumento a la tragedia griega clásica y obras afines, en las que el oxímoron se resuelve a través de la eliminación del doble sentido por la concreción de un destino prefijado. Pero con la aparición de la cultura moderna y la problemática axial del libre albedrío, los conceptos de destino y liber-

²¹ Por ejemplo, en “*Historia de los dos que soñaron*”, **Historia Universal de la Infamia, Obras Completas**. Buenos Aires. Emecé. 1989. Tomo I. p. 338.

²² Uso el término “relato” en el sentido amplio, global, como lo utiliza Paul Ricoeur, en **Tiempo y Narración**, incluyendo el género dramático. Me refiero, asimismo, a la presencia de relato en el género lírico y en el ensayo. **Tiempo y Narración I**. Méjico. Siglo XXI. 1995.

²³ Sófocles, **Edipo rey**, en Esquilo y Sófocles, **Obras Completas**. Buenos Aires. El Ateneo. 1957. p. 490.

²⁴ Clément Rosset, op. cit. p. 40.

tad van alterando las proporciones de los miembros de la paradoja y, con ellos, el efecto y sentido de unidad.

El misterio de Edipo reside en ser uno, no doble. De modo análogo se comporta el misterio de la Esfinge descifrado por Edipo, como en una prolepsis de su propia vida. La respuesta al acertijo: –“El Hombre”, remite a su propia persona, no a una abstracción. Esta coincidencia severa del oráculo con su materialización, motivo de regocijo y recompensa, provocará la trágica sorpresa de la anagnórisis pues se esperaba su concreción de modo diferente. Existe –como se ha dicho– una profunda vinculación entre la estructura oracular y la imagen de la duplicación. Pero al cumplirse el hecho caduca la duplicidad y el reconocimiento o anagnórisis convive con el sobresalto por la sensación de no coincidencia²⁵. La dualidad parece consustancial al proceso de vivir.

Estas variaciones con respecto al concepto de duplicación coinciden en el hecho de que ellas suponen la existencia de un original y una copia. ¿Cuál es el modelo y cuál la duplicación? La reflexión demuestra que el acontecimiento ocurrido es percibido como duplicación, como el “otro”. Lo que sucedió resultaría el doble de otra realidad –no materializada– que sería la verdadera, pero incognoscible. En cambio, aquello que se realiza asume el carácter degradado del doble, de la imagen platónica en relación con la Idea primordial. Esta cualidad inferior concebida respecto de la existencia humana promueve su metaforización, como ocurre en los siguientes versos de Shakespeare, autor paradigmático tanto para Schwob como para Borges²⁶:

“[...] ¡Fuera, fuera, breve luz!

La vida no es sino una sombra que marcha, un pobre actor

Que se pavonea y roe su momento sobre el escenario,

Y después desaparece: es un cuento

²⁵ Bergson asocia también el sentimiento de lo inevitable con el tema del doble, cuando analiza la ilusión, a través de la cual el sujeto desdobra sus percepciones y cree vivir, en cierto modo, dos veces: en la forma del presente y en la forma del recuerdo. Lo que se dice y lo que se hace aparecen como destino, con un carácter inevitable. Se percibe una sensación de desdoblamiento, un “como si”, pero con la conciencia de que se trata de una sola persona. Henri Bergson, “El recuerdo del presente y el falso reconocimiento”, en Frédéric Cossutta, *Lire Bergson: “Le possible et le réel”*. París. P.U.F. 1998. Desde otra perspectiva, Bergson describe en “La energía espiritual” el estado anímico en que un individuo cree anticipar lo que ocurrirá.

²⁶ Schwob cita frecuentemente al dramaturgo inglés y llega a traducir *Hamlet: La Tragique Histoire d'Hamlet*. París. Ed. Bernard Grasset. 1932. Borges dedica a Shakespeare poemas y relatos, entre ellos: “Macbeth”, en *Trece Monedas. El Oro de los Tigres*. O.C. I. *La Memoria de Shakespeare*. O.C. I. pp. 377 – 399.

*Contado por un idiota, lleno de ruido y furia,
Que no significa nada*".²⁷

La vida humana vista a través de imágenes como una breve luz, una sombra móvil, un pobre actor o un cuento desconcertante, remite a metáforas presentes en el escritor francés y en el argentino. Ocurre que toda realidad es oracular en su estructura, desde la perspectiva de que toda cosa existente —por el hecho de ser— niega la existencia de la misma cosa en otra realidad. Todo acontecimiento implica la negación de su doble. Sin embargo existe la palabra "destino". ¿A qué se refiere, en el contexto de esta argumentación? No al carácter inevitable de la ocurrencia, sino al rasgo de lo imprevisible. Independiente de toda necesidad —en sentido filosófico— y de toda previsibilidad, pues no se sabe dónde, cómo y cuándo ocurrirá lo anunciado, así se constituye el destino del hombre. Paradójico, porque la necesidad surge de la condición del oráculo —en el sentido de la certeza máxima, que es la de la muerte— y, a la vez, fuertemente enlazada con una incertidumbre de lo imprevisible. La frase proverbial "*No se escapa al destino*" equivale a enunciar que no se puede huir de lo real —no hay doble—. El doble se esfuma frente a lo real y lo *único* es lo que resta, como en el caso de Edipo o en el desenlace de la pieza **Macbeth** ya mencionada, cuando se realiza la predicción de las brujas —y aquello que parecía imposible se verifica en la realidad, desahuciando la esperanza en un doble, que garantizaría una concreción "otra". Sin embargo, la condición humana se afirma en su carácter dual y es desde allí como irrumpen sus creaciones culturales. La unidad existe como aspiración ideal o reconocimiento epifánico en la catástrofe.

La utilización de las figuras o motivos de duplicidad, dualidad, desdoblamiento, aparecen en Schwob desde **Corazón Doble** y cobran especial relevancia en las **Vidas Imaginarias**, asumiendo la condición de "copia", recreación de una realidad desconocida, duplicación fantasmal en la escritura. De modo análogo, se advierte la presencia emblemática de dichas figuras y motivos en el universo borgeano, dentro del cual, **Historia Universal de la Infamia** marca un hito.

²⁷ William Shakespeare, **Macbeth**. Hong Kong. Longmans-Green. 1964. Acto V escena V. p. 219.

*"[...] Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing".*

PRIMERA PARTE



MARCEL SCHWOB, UN PRECURSOR OLVIDADO

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

“Dieron a otros gloria interminable los dioses, inscripciones y exergos y monumentos y puntuales historiadores; de ti sólo sabemos, oscuro amigo, que oíste al ruiseñor, una tarde”.

Jorge Luis Borges

CAPÍTULO 1



SU CONCEPTO DE MARGINALIDAD

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Cuando se observa la producción narrativa de Schwob es fácil advertir, en cada uno de sus relatos, protagonistas provenientes de un amplio espectro del mundo marginal, ya sea en el sentido de su criminalidad o bien por su pertenencia a una ambigua zona lindante con la idea de divinidad, en calidad de aspiración dudosa, herejía o mistificación. Schwob elige, por ejemplo, en el volumen de cuentos **El Rey de la Máscara de Oro**, personajes que habitan zonas fronterizas; el autor advierte al lector que hallará “*en ese libro máscaras y rostros cubiertos*”²⁸ y los enumera sintetizando la serie en “*una muchedumbre singular de leprosos, embalsamadoras, eunucos, asesinos demoníacos y piratas [...]*”²⁹. Anticipa así una vertiente que podrá hallarse en el conjunto de su producción.

El ámbito de lo sagrado atraviesa las narraciones de Schwob –incluso cuando elige ocuparse del pecado–, así como el motivo del sacrificio, de la víctima propiciatoria, cuyas significaciones contrapuestas de lo contaminado y lo divino se fusionan dialécticamente. El término “sacrificio”, en francés “*sacrifice*”, proviene del latín *sacer-facere*: hacer sagrado, es decir, separado de aquél que lo ofrece, ya sea un objeto que le pertenece o su propia vida; separado también de todo el mundo restante que permanece profano, y brindado a Dios en testimonio de obediencia, arrepentimiento o amor. Ese bien deviene inalienable –por este motivo es frecuentemente quemado o destruido– e intocable, como propiedad de Dios, y por esta razón, resulta a la vez fascinante y temible³⁰. Dicha dualidad de atracción–temor es coherente con el sentido antropológico que se atribuye al sacrificio, ligado a la figura de la víctima propiciatoria –generalmente animal–, símbolo de los pecados cometidos por la comunidad humana y por ello expulsado –en tanto que impureza– del seno de esa sociedad³¹. Paradójicamente, el considerado culpable es también liberador. Pero constituir la impureza, encarnar el mal, convierte a la víctima en un ser no sólo prohibido, sino maldito, evitado. Llega a olvidarse el origen sagrado del sujeto ritual, y se lo transforma en motivo de desgracia³². Conviene, asimismo, aludir al valor del sacrificio en tanto que símbolo, porque un bien material re-

²⁸ “[Il y a] dans ce livre des masques et des figures couvertes”. **Le Roi au Masque d’Or, Préface**. Paris. Union Générale D’Éditions. 1979. p. 39.

²⁹ “[...] et une singulière foule de lépreux, d’embaumeurs, d’eunuques, de démoniaques assassins et des pirates [...]”. Ibid.

³⁰ **Dictionnaire des Symboles**, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. Paris. Éd. Robert Laffont et Éd. Jupiter. 1982.

³¹ Frazer, James G. **La Rama Dorada**. Méjico. F.C.E. 1969.

³² Bessière, Irène. **Le récit fantastique**. Paris. Larousse. 1974. p. 51.

presenta un bien espiritual, instaura una relación materia – espíritu. La perspectiva hebrea sobre este tema, proveniente del *Antiguo Testamento*³³, resulta particularmente pertinente para analizar las ideas de Schwob, quien se educó en la tradición judaica. El gesto del sacrificio aparece en dicha fuente enlazado con el pensamiento de que la vida debe ser valorada y que el martirio sólo se justifica como testimonio de una existencia trascendente en unión con Dios. Los sacrificios humanos están prohibidos; sólo se sacrifican animales³⁴. El caso de Abraham e Isaac resulta paradigmático. El dolor ante el sacrificio no se niega, se experimenta trágicamente³⁵.

¿Cuál es el motivo de la elección de Schwob, vinculada a la marginalidad? En una conversación mantenida por el autor con su amigo G. Byvanck³⁶, se refiere precisamente a esta cuestión, anticipándole el prefacio que está escribiendo para su primer volumen de cuentos: *Corazón Doble*³⁷. El escritor francés explica su particular interés investigativo hacia las clases sociales “peligrosas”; indaga cómo vivían, cómo hablaban, en la época durante la cual Francia establecía un poder central definitivo con la consolidación del estado político y social de los tiempos modernos. Durante la charla está refiriéndose al siglo XV y en especial al estudio de una banda de delincuentes: los Coquillards, juzgada en Dijon en la época mencionada. Su indagación se nutría en los Archivos Nacionales donde encontraba lo que él llamaba “material viviente”, “auténtico” de esos sectores marginales, gentes de los más diversos órdenes sociales: soldados sin trabajo, nobles en la miseria, campesinos, artesanos desamparados, jóvenes que habían matado sumidos en la pasión, sacerdotes que habían renunciado a los hábitos, antiguos estudian-

³³ Se utilizan para el presente trabajo las siguientes ediciones de la Biblia: *La Sagrada Biblia*. Buenos Aires. Ediciones Paulinas. 1950. *La Santa Biblia*. Sociedades Bíblicas en América Latina. 1960. *La Biblia I – II*. Buenos Aires. Ediciones Sigal. 1961.

³⁴ *Victima propiciatoria*: En el antiguo ritual judío (Levítico 16), en el Día de la Expiación y después de los sacrificios de un toro y un macho cabrío como ofrendas por los pecados, un segundo macho cabrío (“víctima propiciatoria”) era soltado en el desierto “para Azazel”, posiblemente el demonio del desierto, que simbolizaba cómo se borraban los pecados del pueblo. El sumo sacerdote echaba suertes para determinar los destinos respectivos de los dos machos cabríos. En la actualidad, el término se aplica más habitualmente a alguien que asume la culpa de otro. *Diccionario Espasa. Religiones y Creencias*. Madrid. 1977.

³⁵ J. Chevalier, Alain Gheerbrant, Op. cit.

³⁶ *Un Hollandais à Paris*. París. Perrin et Cie. Éd. 1892. Byvanck ubica esta conversación en casa de Schwob, rodeado de sus libros, los que constituían el motivo central de su existencia. Había conocido a Schwob a través de su común interés investigativo por el poeta francés François Villon. Byvanck fue su gran amigo, y transcribió detalladamente en la obra citada, las ideas desarrolladas por Schwob durante el diálogo al que me estoy refiriendo.

³⁷ *Coeur Double*. París. Union Générale d'Éditions. 1979. Primera edición 1891. “Prefacio”. pp. 35-48.

tes fugitivos de los claustros. Y todos ellos forman, ante los ojos de Schwob, una sociedad entera en pequeño, una nueva sociedad, y una extensión arborescente dentro de la gran estructura social, de la cual, sin embargo, están excluidos. Penetran en esa gran comunidad a través de toda una bohemia: juglares, tramosos de alto nivel, muchachas que viven de su cuerpo, artistas.

Estas capas inferiores que desarrollan en su accidentada existencia no sólo modos particulares de comportamiento, sino también un lenguaje propio, constituyen, en el análisis de Schwob, una especie de “movimiento internacional”, que busca conocerse, aproximando las diversas naciones europeas. Y advierte el autor la importancia moral de este hecho tanto para los estudios históricos como para comprender mejor la historia de la cultura humana. Porque estas clases han tomado conciencia de su pertenencia a los sectores excluidos de la sociedad regular, a una vida no regida por las normas de esa sociedad. Y así, considera Schwob que establecen un contrapeso respecto de la burguesía, agrupada en torno a la realeza³⁸. Los excluidos tratan de reunirse, de relacionarse; asimismo, quieren conocerlos los miembros de la gran sociedad, sus adversarios.

Esta vida marginal penetra en la literatura —indica Schwob— a través del **Liber Vagatorum**³⁹, volumen que apareció en Bâle entre 1494 y 1499. En dicha obra se cataloga a los goliardos entre las clases peligrosas. El volumen es el desarrollo de una encuesta sobre los vagabundos que el Consejo de Bâle encargó a comienzos del siglo XV, en el que puede leerse —según la cita de Schwob—:

*“La sexta clase es la de los **kammesierer**. Son mendigos o jóvenes escolares, que no siguen a padre ni madre, no obedecen más a sus maestros, caen en apostasia y frecuentan la mala sociedad. Están muy instruidos en el arte del vagabundeo, mediante el cual beben, despilfarran, juegan y pierden su dinero en el libertinaje. Se hacen tonsurar falsamente, aunque frecuentemente no hayan recibido las órdenes ni posean ninguna carta de confirmación”.*

³⁸ Hasta mediados del siglo XV la lucha del Estado se orienta al enemigo exterior: Inglaterra, grandes vasallos de la monarquía. Luego, con la supremacía consolidada de la Corona, la lucha se desarrolla internamente, dentro de Francia.

³⁹ El **Liber Vagatorum** figura en el **Catalogue de la Bibliothèque** del fallecido Marcel Schwob, publicado en 1905 por Honoré Champion Libraire, en la ciudad de París, dentro de la Serie dedicada a las **Lenguas Secretas de Europa**. Se trata de una versión en alemán, y el catálogo menciona que el título del volumen va acompañado de una muy curiosa ilustración que representa a mendigos en un camino. p. 147.

El libro consultado interesaba a nuestro escritor porque contenía los términos técnicos y modismos lingüísticos de los vagabundos, a cuyo bagaje Schwob agregó las baladas en su jerga y las escenas realistas de las piezas sacras; todos estos textos se inspiraron en las costumbres y expresiones verbales de los ladrones de caminos. Esta investigación del erudito francés intentaba reconstruir el universo lingüístico y cultural del poeta François Villon⁴⁰.

Pero habrán de ser Rabelais y los intelectuales del siglo XVI quienes inmortalizarán en su obra literaria esa vida marginal. La manera como Schwob explica este proceso histórico, y la explícita mención a las actas jurídicas de los Archivos Nacionales como sus fuentes predilectas, revelan su faceta de investigador, así como la atención central que otorga al lenguaje en sus indagaciones.

El problema de la marginalidad lo vivía Schwob como judío, a pesar de su fluida frecuentación intelectual, afectiva y social de la sociedad gentil. Su interés iba más allá de la pasión del erudito o la búsqueda estética del literato. Se dirigía a la comprensión y al rescate humano de la más amplia problemática de la exclusión. Su formación en las culturas clásicas, su investigación acerca del medioevo, sus lecturas sobre la Ilustración, el conocimiento profundo de la historia de Occidente y de su país, Francia, se asientan en el eje moral de la piedad hacia los desposeídos, y del respeto por el diferente.

Las razones que tradicionalmente categorizan la marginalidad son de diversa índole: económicas, higiénicas, morales, ideológicas y suelen estar en relación con el poder. Durante el medioevo, más allá de la pobreza y la enfermedad, existen los considerados marginales por motivos morales⁴¹ y confesionales. Los “diferentes” son apartados. Uno de los casos más claros de apartamiento social es el de los judíos, a quienes —entre otras restricciones en razón de su fe— se les obliga a adoptar signos que los identifiquen. Fue publicada en época de Schwob una obra referida al tema de los distintivos discriminato-

⁴⁰ Citado por Marcel Schwob en su estudio sobre François Villon, incluido dentro de *Spicilege*, pp. 131 – 138, en el volumen *Le livre de Monelle/[...]*. París, Union Générale d'Éditions, 1979. Schwob se había dedicado tempranamente a investigar el ámbito social marginal del poeta François Villon, a quien consagró extensas investigaciones. Hasta el final de su existencia soñó el escritor simbolista con la creación de un libro sobre Villon.

⁴¹ “[...] ningún cátaro o patarino, asesino, monedero falso, gaiuffo, sodomítico o sodomita, rufián o rufiana, exiliado o exiliada, condenado o condenada ni ninguna otra persona de mala condición, conversación y vida, ose ni presume permanecer ni residir en la ciudad de Lucca [...]”. Se advierten los diversos motivos de exclusión: confesionales, políticos, morales. **Bandi Lucchesi**, 3 de agosto de 1246. Citado por Nilda Guglielmi en *La Ciudad Medieval y sus Gentes*. Buenos Aires. Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 1981. p. 352.

rios surgidos en el medioevo, cuyos portadores debían ser judíos, sarracenos, heréticos, leprosos, mujeres públicas⁴². Vivían apartados del resto de la comunidad social.

Aunque a través de los siglos y los procesos históricos, sobre todo desde la Revolución Francesa, se llegó a la concepción de los derechos humanos, de la igualdad de los hombres y al sostén de los estandartes de libertad y fraternidad, Schwob pudo percibir desde su mirada del último tercio del siglo XIX, la distancia infranqueable entre aquellos ideales y la crasa realidad circundante de la que se nutrió —por ejemplo— el Caso Dreyfus.

Schwob escoge, pues, a los diversos sectores marginales y explica claramente su elección sin caer en complacencias justificatorias. Pero, simultáneamente, de sus escritos surge la imagen de un autor implícito⁴³, sistemáticamente inclinado a la presentación piadosa de la condición humana.

Para caracterizar una época, Schwob estima que es necesario tomar en cuenta el pensamiento, las emociones, el sentimiento inconsciente y que todo ello se representa simbólicamente mediante su encarnación en una imagen o un relato con fuerza de mito fundador. Considera, desde esta perspectiva, que la parábola del Hijo Pródigo⁴⁴ es la imagen poética que mejor expresa aquel sentimiento complejo de la Francia del siglo XV: el carácter de vagabundo con anhelos “*seriamente cómicos*” o “*ingenuamente perversos*”. Cree que los mendigos y/o pícaros, los indigentes, los bribones⁴⁵, han perdido la herencia de los mejores tiempos del Medioevo, por ello se desplazan con un gran sentimiento de humillación, de culpa, llevando asimismo el nostálgico recuerdo de los momentos compartidos con sus compañeros, con sus amigos.

Este personaje errante, imagen simbólicamente concebida por Schwob para plasmar el espíritu de aquel tiempo, carece de esperanzas de vencer la miseria, y va deambulando en busca de amparo, de un gesto benigno de hospitalidad, que —como el padre en la parábola bíblica— le brinde su protección recibéndolo nuevamente en el hogar.

⁴² **Los signos de infamia en la Edad Media** de Ulysse Robert. París. Honoré Champion. 1891. La referencia figura en Nilda Guglielmi. Op. cit. p. 354 y 365. Schwob debió leer este libro, editado por la familia Champion, con la cual estaba vinculado y uno de cuyos miembros —Pierre— se convirtió en su biógrafo y albacea.

⁴³ El concepto de autor implícito remite a **Retórica de la Ficción**, de Wayne Booth, Chicago University Press, 1961, y al **Nouveau Discours du Récit**, de Gérard Genette, París, Seuil. 1983

⁴⁴ **Biblia**, “Nuevo Testamento”, Lucas 15, 11-31, en **La Sagrada Biblia**. Buenos Aires. Ediciones Paulinas. 1950.

⁴⁵ Schwob utiliza el término *gueux*, que posee la doble acepción: por una parte, misero, miserable, en el sentido de desposesión; y, por otra, pícaro, bribón.

Creo pertinente señalar las implicancias significativas derivadas de la elección simbólica de Schwob. El solo hecho de buscar una imagen con energía representativa de toda una época resulta elocuente respecto de su adscripción al Simbolismo. El símbolo no trata sólo de unir dos elementos yendo de lo concreto a lo abstracto y conduciendo así de la dimensión material al universo moral, sino de restituir a la palabra su capacidad primitiva y axial. *Symbolon* significa, lugar de encuentro, encrucijada del alma y el universo. Además, *balein* es lanzar, lo que permite interpretarlo como centro dinámico desde el cual la verdad se expande en todos los sentidos: una síntesis viviente, hecha de voces múltiples y superpuestas⁴⁶. El arte así concebido significa para nuestro escritor simbolista francés una revelación del infinito y un medio de acceder a él. Pero, además, se vincula con su capacidad poética de síntesis y con su facultad imaginativa como instrumento gnoseológico. Por otra parte, el hecho de recurrir a la Escritura en calidad de hipotexto, revela una vertiente cultural presente en su enciclopedia personal. Agrego el elemento implícito de afinidad con la errancia, el exilio, el éxodo, conceptos bíblicos, talmúdicos y cabalísticos, propios de la cultura hebrea. Las expresiones adjudicadas a esta particular “figura ejemplar” del Hijo Pródigo —seriamente cómico e ingenuamente perverso— anticipan la dualidad oximorónica surgida de una visión paradójica, asociada a la parábola y a la filosofía talmúdica. Se advierte cómo Schwob comienza su explicación con un análisis de procesos históricos y desemboca en una imagen simbólico-alegórica, de carácter sacro. Parte de la erudición investigativa para llegar a la literatura y a la Escritura. De la historia a la ficción, de la ficción a la metafísica. Pero, también se da el movimiento opuesto: de la sensibilidad espiritual y la necesidad del amparo en la fe, hacia la búsqueda erudita y la producción del relato literario. Testimonios concretos: **El libro de Monelle** y **La Cruzada de los Niños**, obras de Schwob, en las que incluso el estilo adquiere cadencias versiculares, de evidente inspiración bíblica.

En síntesis, las llamadas clases peligrosas ofrecen un espejo a la gran sociedad. Cuando Byvanck analice sucintamente algunos aspectos de **Corazón Doble**, considerará el universo de Schwob como búsqueda de lo extra-ordinario, y a los miserables, “*el terror del monstruo que habita en el hombre*”⁴⁷. Vemos la unión de aquello que irrumpe por su singularidad fuera de lo común y, al mismo tiempo, lo monstruoso formando

⁴⁶ Guy Michaud. **Le Message Poétique du Symbolisme**. Paris. Librairie Nizet. 1947. Chapitre VI. pp. 401 – 420.

⁴⁷ Op. cit. p. 253. El subrayado es mío.

parte de la condición humana. En cada individuo acechan esos rostros paupérrimos, víctimas y victimarios.

Hallaremos pues, en la lista de los personajes seleccionados por Schwob, un reflejo de esa microsociedad diversa integrada por: aspirantes a una aproximación o identificación con la divinidad, sabios, artistas, delincuentes y criminales. Lo alto y lo bajo, lo sublime y lo grotesco –Aristóteles y Víctor Hugo–, pero en una dimensión que se inserta después del romanticismo, en el contexto del simbolismo francés de fines del siglo XIX. Uniones dialécticas de opuestos parecen fusionarse de modo análogo al de la sinestesia, recurso dilecto del arte simbolista. Hombres y mujeres integran este mundo y cada protagonista representa un matiz particular dentro de cada categoría. Prevalece incluso, en la concepción del personaje situado, una mezcla ambigua de lo divino, lo común y lo criminal. Ninguno de estos rasgos aparece en estado puro, de modo que el matiz caracterológico y situacional que podría haberse fijado en la inmovilidad de la alegoría, adquiere la densidad y la incertidumbre propios del símbolo⁴⁸.

Predomina el pecado, mejor aún: la transgresión. Cada uno de los personajes comete un acto que atenta contra alguna institución social, contra las leyes o normas instituidas.

¿Se trata de víctimas o victimarios? No siempre resulta clara esta separación. Generalmente, la criatura imaginada por Schwob participa de la doble cualidad que habita el alma humana, de la que ya Baudelaire declaraba en su poema acerca de “*Aquel que se atormenta a sí mismo*”:

[...]
¡Soy la llaga y el cuchillo
Soy la bofetada y la mejilla!
¡Soy los miembros y la rueda
Y la víctima y el verdugo!
[...].⁴⁹

⁴⁸ Utilizo el término “*alegoría*” en el sentido de la encarnación de un concepto en una figura concreta, ya codificada, fijada; por lo tanto disminuida en sus zonas de indeterminación. Por el contrario acentúo con el vocablo “*símbolo*” el sentido de la indeterminación y pluralidad significativa, acorde con la concepción finisecular del movimiento simbolista.

⁴⁹ Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal*. Op. cit. “*L'heautontimoroumenos*”, pp. 126 – 127.

CAPÍTULO 2



LA LITERATURA Y LA VIDA

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

¿En qué sentido son **Vidas las Vidas Imaginarias**? Cada capítulo o breve texto está referido a un personaje; éste es tomado desde su nacimiento o desde un “inicio” y el narrador extradiegético y heterodiegético⁵⁰ lo sigue hasta su final, relata su historia. ¿Equivale, pues, este breve texto a una biografía del personaje? No exactamente, porque la biografía respondería a una especie histórica, y aunque estos textos se basan mayormente en personajes cuya existencia se halla confirmada desde el punto de vista documental, la manera en que Schwob los concibe no responde a los cánones de la ciencia histórica, sino al terreno del arte. Sobre este aspecto el autor se explaya en su Prefacio a **Vidas Imaginarias**⁵¹. Establece allí la comparación entre la historia como ciencia y el arte biográfico, en relación con la narración. Insiste en destacar cómo a la disciplina científica le interesan los hechos generales, aquéllos que se consideran causa de las grandes decisiones, las de un Napoleón, un Luis XIV. Si se trata de las causas —ya sean reales o posibles— es tema que atañe a los eruditos, y ellas nos dejan en la incertidumbre respecto de los individuos que fueron sus protagonistas. Justamente corresponde al arte encargarse de lo individual, de lo único. Y nos dice Schwob —muy borgeanamente—: así como la ciencia clasifica, el arte desclasifica. ¿Qué significa esta afirmación en el contexto argumentativo del autor francés? El arte busca lo impar, desconstruye el edificio de la convención, aspira al logro del aspecto inédito; posee una lógica propia, que se aleja de la generalización para hallar el detalle peculiar en torno al cual se articulan el personaje y su trama vital. El arte busca la coherencia de lo singular, engendra un mundo habitado por el hombre, en el que la imaginación munida de la inteligencia da vida a los intersticios del misterio y crea nuevos misterios. Pues aquello que se ignora biográficamente —y es tan poco lo que puede conocerse de la vida real de una persona— aparece convocado por la fantasía rigurosa del artista, quien a su vez, se complace en dejar sugestivamente ubicados los silencios que hallarán eco en la imaginación del lector. El texto circulará entre la imaginación del escritor y la de su lector, uniendo la literatura y la vida. Vida imaginaria, la concebida por Schwob en su vuelo alejado del documento. Pero vida imaginaria real, por su respiración compartida con el lector.

⁵⁰ Uso la terminología de Gérard Genette en su método de análisis del relato, cuyo sistema sirve de apoyo a mi propia indagación. Dentro de la categoría de la Voz, ubica Genette el tema del narrador. El nivel extradiegético, que no puede faltar, es aquel en el que un narrador se dirige a un narratario que se encarna en cada lector. La cualidad heterodiegética señala a un narrador que se halla fuera de la historia que narra. “*Discours du Récit*”, en **Figures III**. Op. cit. pp. 225 – 269.

⁵¹ “*Prefacio*”, en Marcel Schwob, **Le Roi du Masque d’Or/Vies Imaginaires/La Croisade des Enfants**. París. Union Générale D’Editions. 1979. pp. 171-179. La primera edición de **Vidas Imaginarias** apareció en 1896.